

fortuneteller who tells him that Athena's will is that he visit more islands, both known and unknown, and that the sea will carry him to one whose inhabitants do not know war, because they are loved by all the gods. The older poet no longer wishes to write of war and angry young heroes, but to tell the story of figures like Odysseus, who could dream their islands and concentrate on human relationships.

These new wanderings lead Homer through many adventures, many of them similar to those of Odysseus, such as refusing to be tempted by the Sirens and managing to navigate through Scylla and Charybdis. One of the most remarkable episodes tells of a stay on the island that the seer in Chios had told him about, the land whose inhabitants are loved by all the gods. Here he meets a beautiful woman named Nausícaa, whom he believes to be Euriclea, she of the fiery eyes, whom he loved long ago in Chios. In spite of the fact that they love each other and that she offers him eternal youth if he stays with her, he tells her that he has another destiny and that he must leave. Thus he goes to the small island of Ios to write the *Odyssey*. The name of the protagonist is revealed at the end when the sailor who takes him there asks him his name, because Nausícaa wanted to know it, and the wanderer replies that he has told Euriclea to call him Homer.

This novel is beautifully written and evokes the Classical style. As in epic poems, Prieto uses epithets to refer to the characters. Homer's mother is called «the prudent Creteide», his father is known as «Alcínoo, the good father», and his native land is referred to as «the rugged island of Chios.» Reality and fantasy are mixed, just as history and myth intermingle. Homer's adventure on the island where all the inhabitants are loved by the gods is clearly identified as a dream in which the characters are doubles of his family and friends in Chios. The whole story thereby takes on mythic and mysterious proportions. The twinkling star that contains the spirit of Iphigenia also reflects the gaze of Euriclea and of Nausícaa and serves as a constant source of inspiration for the poet.

Beyond all this, however, is the profound expression of how ancient and contemporary history can be expressed in a sign, in a word, that contains the complete story and is relevant for people of all times, thus giving timelessness to the grandeur of the past and of the present. Inspired by his Muses, Homer used this ability to endow the events that he described with a universal reality that assures immortality for his works as well as for himself.

Trinity University

JEAN S. CHITTENDEN

Vicente Gallego. *La plata de los días*. Madrid, Visor, 1996, 110 pp.

La poesía de Vicente Gallego (Valencia, 1963) muestra una evolución que, al fin, lo ha situado de lleno en los terrenos reflexivos de la tenden-

cia poética de la experiencia, tematizada ésta como elegía del tiempo perdido (el «sesgo clásico» identificado por Luis Antonio de Villena). Empezó en *Santuario* (1986) con un verbo arrebatado, entre barroco y surrealista, provocador e ingenuo (que mostraba ya su propensión a cierta identificación autobiográfica narrativo-lírica, ajena a preocupaciones colectivas), volcado a la relación erótico-sentimental, trenzado en versos libres y con una utilización errática de los signos de puntuación.

Su siguiente libro, *La luz, de otra manera* (1988), atempera el barroquismo neosurrealista con la entrada, en primer plano, de la narración coloquial y la meditación existencial; el poeta parece alcanzar una primera madurez anímica y la provocación ingenua es sustituida por un discurso apaciguado que dice de la expresión «tranquilizada» y esencial de la experiencia. El verso ha detenido también su galope desbocado y ahora discurre, más o menos plácido o monótono, acercándose, pero sin llegar del todo todavía, a la regularidad métrica. El eje temático es aquí el propio cuerpo y sus relaciones con la naturaleza socializada, y el hilo autobiográfico se hace explícito en un diseño narrativo-lírico en forma de anotaciones en un diario.

Luego, *Los ojos del extraño* (1990), más brillante de retórica y de ritmo, sitúa su tono meditativo-autobiográfico, y el aliento métrico que lo sirve, en la estela de Cernuda, Gil-Albert o Brines. Aparecen temas que hablan del propio correr de la vida del poeta (la juventud perdida, la nostalgia del gozo acaso vivido en la infancia) y de la madurez de su mirada. Así, si ya estaban presentes en sordina en *La luz, de otra manera*, ahora se hacen dominantes el aliento y los «tópicos» elegíacos, proyectados sobre regiones más o menos «cotidianas»; aquí, la «experiencia» es, a menudo, una experiencia «nocturna» que recalca en los bares y en los amores pasajeros, tal vez una pose: una experiencia, en todo caso, sin demasiado trasfondo, común a los otros poetas de la tendencia.

Ahora, *La plata de los días* avanza en ese camino de progresiva madurez existencial y en la búsqueda (y, a menudo, el logro) de un discurso poético capaz de servir a la demanda reflexiva que la nostalgia del gozo o el presente leve dolor precipitan, y que ejecuta con medida sobriedad, sin aspavientos, el acercamiento a las intimaciones de lo cotidiano. De acuerdo con una de las líneas de fuerza de la poesía de la generación del 82 (y dentro de la tendencia figurativa identificada por José Luis García Martín), los poemas de este libro hablan con la voz de todos los días, y en un tono intimista y conversacional que, tal vez, contribuye a acercarlos al lector, pero que les hace perder la intensidad que, sin duda, un más esforzado trabajo de síntesis metafórica o simbólica les habría proporcionado. El enunciado desarrolla su andadura narrativo-conceptual en un tono del que está ausente cualquier tipo de altisonancia: ni en sus hallazgos experienciales ni en sus aportaciones «filosóficas», ni en la estructura o el ritmo del significante lingüístico que los contiene, ejecuta Gallego ningún tipo de empinamiento.

Con ese rechazo práctico del ingenio artificioso y de la pretenciosidad retórica, sus poemas «avanzan» no sólo hacia la sobriedad enunciativa o la contención emocional, también lo hacen hacia el peligroso terreno de la monotonía discursiva que amenaza a tantos de sus compañeros de generación y tendencia: allí donde el poeta retrocede ante la intensidad o el extrañamiento iluminador de las palabras menos cotidianas (o de las palabras cotidianas despojadas de una gastada apariencia que urde el estéril engaño ideológico), o ante el cortante filo que pretende arriesgarse (más allá de lo consabido por el discurso poético dominante) en la denuncia de los desastres colectivos en que el ser humano se desangra aquí y ahora. Ese terreno donde nada importante se podrá conseguir (sólo algo que suena a «ya dicho») porque nada importante se ha arriesgado.

*La plata de los días* es un libro unitario: su contenido es identificado de inmediato por el título que lo nombra. Si no parece fácil vivir, lo cierto es que haríamos bien en mirar más allá de nuestra pose de intensos vividores para que no se nos escape el auténtico significado de lo que estamos viviendo, aquello que, al cabo de nuestros azacaneos, cuando miremos atrás con inteligencia y sin presunción, veremos refulgir entre los escombros del pasado: «la plata de los días». La desmesura juvenil de *Santuario*, con su búsqueda de la intensidad vital, ha arribado a esta costa desencantada que anuncia la retirada del tráfago nocturno y sus tentaciones. También la intensidad versicular ha retrocedido a este mediano pasar rítmico que se articula con bien medidos versos, o hemistiquios de verso, imparisílabos (endecasílabos y heptasílabos, sobre todo).

Lo que no ha variado en los poemas de Gallego es su pertinaz travesía autobiográfica. Enunciados en primera persona casi siempre, trazan un espacio y un tiempo en que el sujeto de la enunciación es el protagonista único. La tarde en que el poeta se aburre, el verano que acaba, la habitación o la terraza desde la que otea el presente y rememora el pasado o tiembla ante el futuro son el marco realista que sitúa su soliloquio, la apacible o tortuosa meditación sobre las ascuas de gozo que la vida le ofrece. Apenas se enmascara: el «yo» lírico no es un personaje ajeno, correlato objetivo que simboliza y enuncia una intensidad de la que emerge su significado. No hay nada más allá de este río lento de palabras que nombra su experiencia en primer plano, que acaba haciendo emerger el conocimiento que lo constituye como lo que es. La «plata de los días» es el recuento de los leves gozos que ha salvado de las cenizas en que han ido a parar sus ajetreos juveniles, la identificación de las hermosuras de que puede hacerse cargo ahora que escribe su «precoz» madurez.

Ajeno a los verdaderos sufrimientos que habitan más allá de las paredes de su casa, más allá de esa tarde en que levemente se aburre, Vicente Gallego se esfuerza, al filo de la pesadumbre, por sacar consecuencias agradables de una vida que, a pesar de lo que parece (o quiere)

creer, no mira más allá de sus libros, de su pipa o del presunto gozo de la infancia. La «plata de los días» es, en fin, la ilusión de que esto es todo y está bien: «filosofía» para pequeños burgueses que no quieren saber nada de problemas o dolores auténticos.

Madrid

SALUSTIANO MARTÍN

Ramón del Valle-Inclán. *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*. Edición crítica de Jesús Rubio Jiménez. Madrid, Espasa Calpe, 1996, 493 pp.

Tan afectado y decepcionado se sintió Valle-Inclán por su marginación como autor y por la escasa e inadecuada interpretación de sus obras las pocas veces que fueron representadas que, en una entrevista de 1927, se negaba a ser considerado «autor dramático», afirmando publicar siempre sus «obras en diálogo, con acotaciones que bastasen a explicarlas por la lectura, sin intervención de histriones», refiriéndose a sus obras ya estrenadas como «lamentable accidente».

En realidad, Valle-Inclán, que a lo largo de su trayectoria como autor dramático, había rechazado los postulados del teatro comercial y participado en los ensayos e iniciativas renovadoras de su tiempo, siempre había aspirado a llevar sus obras a la escena, sabía que el destino final de la escritura dramática es la representación. Hasta que, frustrado todo intento y juzgado su teatro como «irrepresentable» (ni *Sacrificio* ni *La rosa de papel*, que forman parte del presente volumen, pasaron a la escena en vida de Valle, y las otras tuvieron estrenos difíciles, desiguales, escasos), concluyó atrincherado en el inaccesible escenario de su escritura dramática, desde la que cuestionó las propuestas, métodos y sistemas de producción teatral de su tiempo.

Esa actitud extrema no excluía, como en su tiempo pensaron muchos, la posibilidad del espectáculo teatral, ni mucho menos implicaba que su teatro fuera «irrepresentable», sino que, como el tiempo ha venido a mostrar (y como le sucedió, por ejemplo, a Cervantes con sus *Entremeses*), su propuesta era demasiado avanzada para su época, un auténtico reto que sus contemporáneos no pudieron asumir, y cuyo mensaje y legado era reservado a futuras generaciones.

En el excelente estudio que introduce la presente edición del *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Jesús Rubio Jiménez explora con éxito la paradoja de Valle-Inclán, desde su afirmación extrema, como hombre de teatro, de que «todo el teatro es creación plástica», y que «la literatura es secundaria» hasta su concepción de la lectura del texto teatral como «visión de un teatro ideal, de un escenario ideal», con referencia, especialmente, a la lectura de sus propias obras. Valle-Inclán, señala Jesús Rubio, «acaba por refugiarse donde antaño se refugiaban